

Linse, Ulrich

Der Film "Ewiger Wald" - oder: Die Überwindung der Zeit durch den Raum. Eine filmische Umsetzung von Rosenbergs "Mythus des 20. Jahrhunderts"

Herrmann, Ulrich [Hrsg.]; Nassen, Ulrich [Hrsg.]: Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung. Weinheim u.a. : Beltz 1993, S. 57-75. - (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft; 31)



Quellenangabe/ Reference:

Linse, Ulrich: Der Film "Ewiger Wald" - oder: Die Überwindung der Zeit durch den Raum. Eine filmische Umsetzung von Rosenbergs "Mythus des 20. Jahrhunderts" - In: Herrmann, Ulrich [Hrsg.]; Nassen, Ulrich [Hrsg.]: Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung. Weinheim u.a. : Beltz 1993, S. 57-75 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-105719 - DOI: 10.25656/01:10571

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-105719>

<https://doi.org/10.25656/01:10571>

in Kooperation mit / in cooperation with:

BELTZ JUVENTA

<http://www.juventa.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Zeitschrift für Pädagogik

31. Beiheft

Zeitschrift für Pädagogik

31. Beiheft

Formative Ästhetik im Nationalsozialismus

Intentionen, Medien und Praxisformen
totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung

Herausgegeben von
Ulrich Herrmann und Ulrich Nassen

Beltz Verlag · Weinheim und Basel

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung, im Magnettonverfahren oder ähnlichem Wege bleiben vorbehalten. Fotokopien für den persönlichen oder sonstigen eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopie hergestellt werden. Jede im Bereich eines gewerblichen Unternehmens hergestellte oder benützte Kopie dient gewerblichen Zwecken gem. § 54 (2) UrhG und verpflichtet zur Gebührenzahlung an die VG Wort, Abteilung Wissenschaft, Goethestr. 49, 8000 München 2, von der die einzelnen Zahlungsmodalitäten zu erfragen sind.

© 1993 Beltz Verlag · Weinheim und Basel
Herstellung: Klaus Kaltenberg
Satz (DTP): Satz- und Reprotechnik GmbH, Hemsbach
Druck: Druckhaus Beltz, Hemsbach
Printed in Germany
ISSN 0514-2717

Bestell-Nr. 41132

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
ULRICH HERRMANN / ULRICH NASSEN	
Die ästhetische Inszenierung von Herrschaft und Beherrschung im nationalsozialistischen Deutschland	9
PETER REICHEL	
Aspekte ästhetischer Politik im NS-Staat	13
<i>Mediale Symbolisierungen und ästhetische Praxis der totalitären Herrschaft über Wahrnehmung und Bewußtsein</i>	
MARTIN LOIPERDINGER	
„Sieg des Glaubens“ – Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda	35
ELKE HARTEN	
Der nationalsozialistische Regenerationsmythos in Museen, Ausstellungen und Weihehallen	49
ULRICH LINSE	
Der Film „Ewiger Wald“ – oder: Die Überwindung der Zeit durch den Raum	57
THOMAS ALKEMEYER / ALFRED RICHARTZ	
Inszenierte Körperträume: Reartikulationen von Herrschaft und Selbstbeherrschung in Körperbildern des Faschismus	77
THOMAS BALISTIER	
Freiheit, Gemeinschaft, Macht – Die Gewaltfaszination der SA	91
<i>Formative Ästhetik als Instrument zur mentalitären Beherrschung von Jugendlichen</i>	
ULRICH HERRMANN	
Formationserziehung – Zur Theorie und Praxis edukativ-formativer Manipulation von jungen Menschen	101

HARALD SCHOLTZ	
Von der Feiermanie zum Verpflichtungsritual – Zur totalitären Dynamik bei der Gestaltung von Feiern für Vierzehnjährige	113
MONIKA WAGNER	
Erinnern und Beteiligen als Strategie der Gemeinschaftsstiftung – Die Ausmalung des Karlsruher Helmholtz-Gymnasiums	123
GISELA MILLER-KIPP	
Schmuck und ordentlich und immer ein Lied auf den Lippen – Ästhetische Formen und mentales Milieu im Reichsarbeitsdienst für die weibliche Jugend (RADwJ) ...	139
FRIEDRICH KOCH	
„Hitlerjunge Quex“ und der hilflose Antifaschismus	163
LORENZ PEIFFER	
„Soldatische Haltung in Auftreten und Sprache ist beim Turnunterricht selbstverständlich“ – Die Militarisierung und Disziplinierung des Schulsports	181
WOLFGANG MANZ	
Arbeitsbereitschaft im Nationalsozialismus	197
MARTIN KIPP	
Militarisierung der Lehrlingsausbildung in der „Ordensburg der Arbeit“	209
ULRICH NASSEN	
„Soldaten der Arbeit“ und „Fröhliche Arbeitsmaiden“ – Arbeitsdienstliteratur für Kinder und Jugendliche	221
 <i>Der Aufbruch in den Untergang – die epochale Bedeutung der nationalsozialistischen ästhetischen Praxis</i>	
HANS-CHRISTIAN HARTEN	
Vom Erlösungswunsch zum Vernichtungswahn – Das nationalsozialistische Millenium im utopie- und heilsgeschichtlichen Kontext.	239
Über die Autorinnen und Autoren dieses Bandes	249

Der Film „Ewiger Wald“ – oder: Die Überwindung der Zeit durch den Raum

Eine filmische Umsetzung von Rosenbergs „Mythus des 20. Jahrhunderts“

1. Auftraggeber und Gestalter

Der „Ewige Wald“ (1936) gehört zu den aufschlußreichsten, aber bisher kaum erforschten nationalsozialistischen Experimentierfilmen (CADARS / COURTADE 1972, S. 56–58; WELCH 1983, S. 103–112).¹ Er wollte radikale Weltanschauung im Sinne des „Mythus des 20. Jahrhunderts“ unmittelbar in Kunst fürs Volk umsetzen. Es war der erste Großfilm, den die „Nationalsozialistische Kulturgemeinde“ in Auftrag gab und während ihrer vierten (und letzten) Reichstagung im Juni 1936 in München uraufführte. Damit gehört dieser Film zu den wichtigsten Zeugnissen der Kulturpolitik ROSENBERGS und seiner Partei-Dienststelle als „Beauftragter des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“. Freilich (BOLLMUS 1970) war auf dem kulturpolitischen Sektor im „Dreieck der Macht“ zwischen GOEBBELS' Propagandaministerium und deren Reichskulturkammer, LEYS „Deutscher Arbeitsfront“ (DAF) und deren „Nationalsozialistischer Gemeinschaft „Kraft durch Freude““ und ROSENBERGS Dienststelle letztere die materiell und machtpolitisch schwächste, aber gerade in ihrer Außenseiterposition auch die ideologisch radikalste. In der Dienststelle ROSENBERG wiederum war unter deren sechs Ressorts das Amt für Kunstpflege unter Dr. WALTER STANG das wichtigste. STANG aber war gleichzeitig der Leiter der „Kulturgemeinde“, die seinem Amt, ja der ganzen Dienststelle ROSENBERG als verlängerter Arm diente. Die „Kulturgemeinde“ hatte ROSENBERG im Juni 1934 als Zusammenschluß des „Kampfbundes für Deutsche Kultur“ und des „Reichsverbandes Deutsche Bühne“ geschaffen. Ihr rechtlicher Status war allerdings schwach; denn sie war weder eine Gliederung noch ein angeschlossener Verband der NSDAP, sondern lediglich ein eingetragener Verein und ein parteirechtlich nicht näher definiertes Gebilde. Finanziell war sie, wie das ganze „Amt ROSENBERG“, von der Subvention durch LEYS DAF (diese steuerte den größten Posten bei), durch den Reichsschatzmeister der NSDAP und durch die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft abhängig.

Die „Kulturgemeinde“ war im ganzen Reich in Ortsverbänden mit etwa eintausend festen Angestellten organisiert und umfaßte vielleicht eine halbe Million Menschen. Deren Hauptinteresse galt dem Bezug billiger Theaterkarten. War so die „Kulturgemeinde“, was die Hauptmasse ihrer Anhänger betraf, im Grunde nichts weiter als eine gleichgeschaltete und eher bürgerlich-konservative Theaterbesucher-Organisation, so waren die Ambitionen ihrer Leitung allerdings weit umfassender und zielten auf eine Beeinflussung der gesamten Kulturpolitik des Dritten Reichs. ROSENBERG sagte auf der Münchner Reichstagung, die

1 Unserer Untersuchung liegt die Fassung im Filmarchiv/Bundesarchiv Koblenz Nr. 1273 in der Video-Über-spielung Nr. 177307 zugrunde.

„Kulturgemeinde“ sei keine „lauwarme bürgerliche Kulturvereinigung“, sondern „Kampftruppe für weltanschauliche Kulturgestaltung der nationalsozialistischen Bewegung und damit des deutschen Volkes“ (*Kampf* 1936). Sie sollte Schöpfer einer nationalsozialistisch inspirierten „deutschen Volkskultur“ sein; diese könne – so Amtsleiter STANG auf der Münchner Tagung – aber nicht aus der Masse selbst kommen: „kulturelle Willensbildung bedarf eines Kerns besonders aufgeschlossener, besonders veranlagter Menschen“ (*Eröffnung* 1936). Die „Kulturgemeinde“ sollte also die kulturelle Elite des Dritten Reichs sein, diejenige Organisation, „in der der Nationalsozialismus den wiedererweckten Kulturwillen des Volkes sammelt und geschlossen einsetzt“: „Der kompromißlos an der nationalsozialistischen Weltanschauung ausgerichtete Einsatz dieser Hunderttausende ist eine der stärksten Waffen im Kampf um die Gestaltung der Idee“ (*Kunst* 1936).

Tatsächlich hatte sich die „Kulturgemeinde“ bis dahin bei Theater- sowie Kabarettaufführungen und Dichterabenden engagiert, hatte die Deutsche Kulturbuchreihe herausgegeben und die RAABE-Stiftung verwaltet, Kunstausstellungen organisiert und die alte Handwerkskultur gepflegt.² Gerade um dem ihr offenbar dadurch anhaftenden Geruch eines Bildungsbürgerlichen Traditionsvereins zu begegnen, aber wohl auch in Konkurrenz zur Filmabteilung des GOEBBELSSchen Propagandaministeriums (BECKER 1973), richteten sich nun ihre Bemühungen darüber hinaus auf die „neue Formgestaltung des deutschen Films“: „Das Ergebnis eines zweijährigen Ringens um eine *neue Formgestaltung des deutschen Films* ist die Filmdichtung ‚Ewiger Wald‘, die Bild, Wort und Musik zu einer Symphonie verbindend, Wege weisen will, den Film neben dem in seiner Eigenbedeutung nach wie vor wichtigen Spielfilm zum Mittel künstlerischer Gestaltung einer nationalsozialistischen Schau der Welt und des Lebens in tiefstem und weitestem Sinne zu entwickeln.“ Anders ausgedrückt: Dank ihrer unkontrollierten finanziellen Mittel konnte die „Kulturgemeinde“ einen „großen“, „programm-“ oder „abendfüllenden Kulturfilm“ (als solcher galt ein Film über 1.200 Meter Länge) produzieren zu einer Zeit, in welcher die Überschreitung der Beiprogrammlänge als für Verleiher und Kinos unrentabel galt (ROTTENWALLNER 1936), und während einer zweijährigen Vorbereitung mit neuen künstlerischen Formen und Weltanschauungsinhalten experimentieren: „Wirtschaftlich gesprochen muß man es begrüßen, daß für ein solches Werk die Nationalsozialistische Kulturgemeinde sich einsetzte; eine Privatfirma hätten diesen Wurf gar nicht wagen können“ (*Ewiger Wald* 1936a).

Unter der Führung von STANG hatte sich eine „Gemeinschaft von Filmschaffenden“, u.a. bestehend aus den Regisseuren HANNS SPRINGER, zusammen mit dem Teilregisseur ROLF VON SONJEWski-JAMROWSKI (Regisseur des Kurzdokumentarfilms „Blut und Boden“), dem Drehbuchautor ALBERT GRAF VON PESTALOZZA und dem Textdichter CARL MARIA HOLZAPFEL (letzterer bisher als Verfasser von Gedichten und eines Marionettenspiels hervorgetreten), dem Bühnen- und Filmmusiker WOLFGANG ZELLER (VOGELSANG 1990, S. 284, 296) und der Herstellerfirma Lex-Film unter der Produktionsleitung des Grafen VON PESTALOZZA zu einer „Arbeitsgemeinschaft“ verbunden; ihr arbeiteten NS-Wissenschaftler, u.a. der Prähistoriker HANS REINERTH, und zehn Kameralleute, darunter so bekannte wie SEPP ALLGEIER und GUIDO SEEGER, zu. Ihr Anspruch war es, filmisches Neuland zu betreten.

2 Vgl. auch die Liste der Veröffentlichungen der „Kulturgemeinde“ bei BOLLMUS 1970, S. 339ff.

2. Eine neue ästhetische Produktion: „Filmdichtung“

Bei einer Betrachtung des am 16. Juni 1936 im Münchner Ufa-Palast erstmals aufgeführten Filmes springt ins Auge, daß der Film mehr sein will als „nur“ historischer Spielfilm oder Kulturfilm, obwohl er deren Elemente benützt – nämlich eine „Filmdichtung“, eine filmische „Symphonie“. Diese wird durch ein weihelvolles „Vorspiel“ eingeleitet. In langsamen Kameraschwenks wird der deutsche Wald im „ewigen“ Kreislauf vorgeführt: „Mit einem Feingefühl ohnegleichen tauchen die Bilder ineinander: rauschende Fülle des Sommers, Wehmut des Herbstes, Versunkenheit des Winters und Aufbruch des Frühlings“ (Volk 1936). Untermalt werden diese „beglückenden Stimmungsbilder“ (*Ewiger Wald* 1936b) von einer chorischen Symphonie des Filmmusikers WOLFGANG ZELLER.³ Die Kritik machte sich daran fest, daß der Wortlaut der ihr unterliegenden Dichtung von CARL MARIA HOLZAPFEL allerdings unverständlich blieb, so daß der Text der Chorgesänge den Zuschauern – wie in einem Konzert – vorher auf eigenen Zetteln in die Hand gegeben werden mußte: „der Filmbesucher, und sei er noch so kunstbegeistert, will sehen und hören, aber nicht vorher lesen“ (*Ewiger Wald* 1936a).

Nach dieser „Ouverture“ flammte im Kino das Licht auf, und erst nach einer Pause setzte der Hauptteil des in fünf Akte eingeteilten Films⁴ ein und wurde das „Gleichnis“ der Ewigkeit von Wald und Volk in einem selektiven Durchgang durch dreitausend Jahre „deutscher“ Geschichte abgehandelt, beginnend mit der Steinzeit und endend mit dem Nationalsozialismus, und dabei die kämpferischen ebenso wie die kulturschöpferischen Werte dieses Volkes herausgestellt. Thematisch abgehandelt wurden Spätneolithikum und Bronzezeit, Germanen und die Schlacht des ARMINIUS gegen die Römer im Teutoburger Wald, Rittertum (Minnesang und Deutschordensritter), spätmittelalterliche Stadt und ihr Kunsthandwerk, Bauernkriege, preußischer Absolutismus, Romantik, Industrialisierung, Vorkriegszeit, Erster Weltkrieg, Schmach von Versailles und Reparationen, Nationalsozialismus. In kürzeren oder längeren Spielfilmszenen wurde die entsprechende Epoche charakterisiert, musikalische Leitmotive untermalten die einzelnen Szenen: „das Motiv der Urzeit, der Marsch der Römer, der Chor der Heldenverbrennung, das aufstrebende Motiv der Wikinger, das Minnelied, die Fanfaren der Deutschritter, des Kampflied der Bauern, der Friderizianische Marsch, der Walzer zum Volksfest, die Fanfaren des Umbruchs und die Hymne zur Maifeier“ (*Ewiger Wald* 1936b). Die zeitliche Einordnung der Szenen und ihre weltanschauliche Deutung geschahen durch die kurzen Texte HOLZAPFELS, die es in ihrer feierlich-verschleiernenden Vagheit freilich nach Meinung eines Kritikers manchmal an Klarheit über das Gemeinte „für den einfachen Mann“ fehlen ließen (*Ewiger Wald* 1936b).⁵ „Der Film ist durchzogen von Chören und Sprechern, die sämtlich in gebundener Sprache zu Worte kommen. Daß hier und da ein Reim verrutscht, wiegt nicht so schwer als die Vielfalt dessen, was und wo gesprochen wird; eine weise Selbstbeschränkung wäre hier am Platz gewesen“, meinte ein anderer zeitgenössischer Kritiker (*Ewiger Wald* 1936a).

3 Diese im „Volkston“ gehaltene „Symphonische Dichtung für Soli, Chor und Orchester“ betonte ihre künstlerische Selbständigkeit dadurch, daß sie in erweiterter Form während der Reichstagung auch konzertmäßig aufgeführt wurde (Wolfgang Zellers 1936, *Nachlese* 1936, *Filmkomponisten* 1936); ein Kritiker war dennoch der Meinung, daß es sich mehr um eine untermalende Filmmusik gehandelt habe (Volk 1936).

4 In der dem Verf. vorliegenden Fassung fehlend; in der vom Zensor 1936 freigegebenen Fassung aber ausdrücklich erwähnt: Licht-Bild-Bühne, 29. Jg., Nr. 216 vom 15. 9. 1936.

5 Als Beispiele werden genannt, daß unverständlich bleibe, daß nach einer germanischen Sage die ersten Menschen aus Esche und Ulme geschaffen wurden, daß nach dem Kriege Wald im Westen abgeholzt werden mußte, daß in der Nachkriegszeit der Wald mit fremden, ausländischen Baumarten versetzt wurde.

Den Intentionen des Films werden die angeführten Kritiken wohl nicht gerecht; denn es ist anzunehmen, daß die Synästhesie, – die Zusammenführung von Bild, Sprechton und Musik – als empfindungserregendes und gefühlssteigerndes Mittel gewollt war und dem Gesamteindruck gegenüber die einzelnen Medien zurücktreten sollten: „es wurde der Versuch eines Gesamtkunstwerkes gemacht in dem Sinne, daß das Drehbuch, die Leistung des Regisseurs und die Musik als Kunstwerke im besten Sinne nebeneinander und füreinander gelten können“ (GUTHMANN 1936). Aber auch der Aufbau des Filmanfangs diene der Emotionalisierung: Das Thema des Mit- und Ineinander von Volks-Geschichte und Wald-Natur wird zunächst als ein Nacheinander entwickelt. Offenbar erhoffte man sich die Sakralisierung des Wald-Volkes am ehesten durch die einleitende Beschwörung der „heiligen Natur“. Denn beim filmbetrachtenden (groß)städtischen Bildungsbürger vermag deren Anblick weihevoller Gefühle auszulösen. In der „freien Natur“ fühlt er sich seiner Alltags-sorgen ledig, und das feierlich-gehobene Gefühl stimmt ihn ein auf die dann im Hauptteil des Films folgende „mythologische“ Sicht der deutschen Geschichte. Es muß außerdem in Rechnung gestellt werden, daß es den Zuschauern geläufig war, daß im Reden über den Wald politische Weltanschauung transportiert wird; denn seit dem 19. Jahrhundert wurde von allen politischen Richtungen der Wald als „politischer Erzieher“ zur Legitimation politischer Positionen herangezogen (LINSE 1990).

3. *Deutsches Wald-Volk*

Nach dem Wald-Vorspiel setzt der historische Hauptteil des Films mit der Widmung ein:

Euch, die ihr kamt, im Bilde das
 Gleichnis zu schauen,
 Das die Natur euch lehrt
 im „Stirb“ und im „Werde“,
 Volk, dir, das sucht, kämpft und ringt,
 das unvergängliche Reich zu bauen,
 Ist gewidmet dies Lied:
 Ewiger Wald, ewiges Volk,
 es lebt der Baum wie du und ich,
 er strebt zum Raum wie du und ich,
 sein „Stirb“ und „Werde“ webt die Zeit,
 Volk steht wie Wald in Ewigkeit.

Das Volk ist also der kollektive „Held“ des Films. Er zeigt keine mit Namen zu benennenden, herausragenden geschichtlichen Einzelpersonen – also keinen Cheruskerfürsten ARMINIUS, keinen Preußenkönig FRIEDRICH II. –, sondern nur die namenlose, wenn auch nicht gesichtslose (jeder Volksgenosse sollte sich durch den Film angesprochen und aufgerufen fühlen!) Gemeinschaft. Genauso wie der sterbliche Einzelbaum im „ewigen Wald“ aufgeht, ebenso lehnt der Film die liberale Sicht eines autonomen Individuums (mit Menschen- und Bürgerrechten!) ab.

Nach dem Vorspruch folgt die Entstehung der Welt, das Werden des Menschengeschlechts nach dem germanischen Wald-Mythos: Die Menschen entstehen aus der Vereinigung von Bäumen; die ersten Menschen werden der Sage nach aus Esche und Ulme geschaffen. „Ein neues Motiv klingt auf. Wald wandelt sich zu Volk. Heilige Tat wirkt im



„Ewiger Wald“: Wald und Volkskörper – beide „akkurat wie Soldat an Soldat“

Wald. Fromm ist dieses Tun, das dem Walde in Ehrfurcht naht. Wo Bäume wurzelten, wurzelt nun der Mensch, ein anderer als der Baum, aber ihm im Innersten durch Religion verbunden. Es wächst das Haus aus dem Holz der Stämme, es wachsen Menschen in ihm in enger Gemeinschaft auf“ (*Volk* 1936). Während in der Waldeslichtung die bronzezeitlichen Häuser errichtet werden, lautet der gesprochene Kommentar:

Aus dem Wald kommen wir,
Wie der Wald leben wir,
Aus dem Wald formen wir Heimat und Raum.

Die Film-Kritik merkte dazu an, die Proportionen des Films seien durch diesen Anfang verlorengegangen: Die erste Hälfte der Geschichte des deutschen Wald-Volkes sei zu breit ausgespannen, Welterschöpfung und prähistorische Ereignisse würden „in einer Kamera-berauschung ausschweifen“, die es notwendig mache, bei den letzten zweihundert Jahren „eine übertriebene Beschränkung und Eile Platz greifen zu lassen“ (*Ewiger Wald* 1936a).⁶

Diese Einwendung übersah freilich, daß die Dienststelle ROSENBERG gerade in der ideologisch gelenkten, auf dem Rassegedanken aufbauenden völkischen Vorgeschichtsforschung und -lehre einen besonderen Arbeitsschwerpunkt besaß, der im Hause durch die „Abteilung Vor- und Frühgeschichte“ unter HANS REINERTH auch institutionalisiert war (BOLLMUS 1970, S. 153ff.). Der Film „Ewiger Wald“ konnte nur dann seinen propagandistischen Zweck erfüllen, wenn er schon aus den Ursprüngen der „nordischen Rasse“ möglichst plausibel deren Wald-Charakter ableitete. SPRINGER, der Regisseur des Films, stellte in einem Interview gerade die filmische Rekonstruktion der deutschen Vorgeschichte als eine der großen Herausforderungen seiner Arbeit am „Ewigen Wald“ heraus (*Vorzeit* 1936): „Eine Gemeinschaft von Filmschaffenden hat Schulter an Schulter mit der Wissenschaft im Rahmen einer großangelegten Filmdichtung das Problem der Vorzeit in Angriff genommen, das durch so viele falsche und tendenziöse Bilder bisher entsteht wurde ... Die Filmarbeit betritt hier Neuland.“ Ausgangspunkt der filmischen Darstellung sei der (von REINERTH konstruierte!) „Nordische Kulturkreis“ der jüngeren Steinzeit in Thüringen mit seinen Megalithgräbern und die Bronzezeit mit ihrem Sonnenkult gewesen. „Dieser Stoff verlangte eine lebendige Darstellung, eine eigenwillige filmische Form. Kein verfilmter Vortrag über Ausgrabungen und Findlinge, aber auch keine Spielfilmszenen! Die Gemeinschaft derer, die diesen Film schafften, suchte einen anderen Weg. Zwischen phantasiereicher Dichtung und wissenschaftlicher Forschung fanden die Suchenden die Formen der Darstellung.“ Wo Einzelheiten wissenschaftlich noch ungeklärt oder umstritten seien, hätte der Film dies berücksichtigen müssen. Unter wissenschaftlicher Anleitung seien so ein Dorf der „nordischen Kultur“ und eines aus der Bronzezeit nachgebaut worden, um die entsprechenden ökonomischen und religiösen Tätigkeiten vorzuführen.⁷ Viele Bilder seien dabei, mangels fehlender Detailkenntnisse, bewußt unscharf gehalten („versoftet“), auf Großaufnahmen sei verzichtet worden: „Wie schnell veranlassen Kleinigkeiten eine Desillusion!“

6 In der vorliegenden Fassung dauert die „Ouvertüre“ ca. 10 Minuten, die Behandlung der Geschichte von der Steinzeit bis zum Ende der Bauernkriege weitere 40 Minuten, so daß für die Zeit von FRIEDRICH DEM GROSSEN bis zum Nationalsozialismus nur knappe 20 Minuten blieben.

7 Nach heutiger Terminologie handelt es sich dabei um „experimentelle Archäologie“. Diese hatte im Dritten Reich einen besonderen Stellenwert: „Dabei ging es weniger um exaktes wissenschaftliches Arbeiten als [vielmehr] um den Versuch, mit ‚Rekonstruktionen‘ ideologische Vorgaben zu bestätigen. Freie Erfindung wurde als Ergebnis von Experimenten hingestellt.“ (FANSA 1993, S. 17; vgl. FANSA u.a. 1990).

Entscheidend für die weitere historische Gesamtdarstellung war, die vielen heterogenen Szenen durch die ideologische Klammer von Volk und Wald zusammenzuhalten, ja dadurch erst dem Film seine repräsentative Wahrheit zu geben. Dies geschah auf seiten des „ewigen Volkes“ dadurch, daß etwa 1.200 Statisten aus ganz Deutschland an den Aufnahmen mitwirkten und an zentralen Stellen „deutsche“ Gesichter in Großaufnahme eingesetzt wurden. Auch beim „ewigen“ Wald wurde betont, daß typische Waldlandschaften aus ganz Deutschland in den Film eingegangen seien (*Kamera* 1936). „Volkstum und Heimat“, so der Regisseur, stünden ja in einem wirkenden Zusammenhang, deshalb habe bei der Auswahl der Menschen und des Drehortes der Leitsatz gegolten: „Jede Szene in die dazu geeignete Landschaft!“ (*Kamera* 1936).

Die Schwierigkeit der filmischen Darstellung bestand freilich darin, jeweils die angebliche Parallele von Volk und Wald bildlich überzeugend umzusetzen. Große Kriegssereignisse, so eine banale Verbindung, verwüsteten den Wald, in friedlichen Zeiten dagegen konnte er kulturschöpferisch genutzt werden. Weniger kausal als filmisch mochten die Überblendungen von gotischen Strebepfeilern und „Walddom“ oder absolutistischer Neuaufforstung und in Reih und Glied angetretenen Soldaten überzeugen. Filmisch gelungen war die Umsetzung der Niederlagen des Volkes nach dem Bauernkrieg und dem verlorenen Ersten Weltkrieg in das reihenweise Fällen von Bäumen; besonders gekonnt die Bildmontage von Großaufnahmen des Baumabtransports im Rahmen von Reparationsleistungen nach Frankreich: Unter Aufsicht senegalesischer Scharfschützen schlagen die Eisenklammern und schneidet die Säge in die gefällte deutsche Eiche, ehe sie mit Ketten gebunden wird. Seinen sentimental Stellenwert mochte auch der Christbaum bei der Frontweihnacht haben. Manchmal allerdings, so schon ein damaliger Kritiker, seien die Parallelen zwischen Wald und geschichtlichen Ereignissen etwas weit hergeholt, und man könne „die Symbolik als lediglich um der Symbolik angewendet bezeichnen“ (*Ewiger Wald* 1936a). Bloß sprachlich assoziativ war die symbolische Verknüpfung etwa beim Schlag „baum“ der deutschen Vielstaaterei oder beim nationalsozialistischen Fahren „wald“.

Interessant ist, wie die Waldessymbolik auch bei der Uraufführung des Films in München noch weiterwucherte: Nicht nur, daß der – dann verhinderte – Staatssekretär und Generalforstmeister Freiherr WALTER VON KEUDELL die einleitenden Worte sprechen sollte; der riesige Ufa-Filmpalast war mit einem Fahrenwald der „Nationalsozialistischen Kulturgemeinde“ und frischem Birkengrün feierlich geschmückt, und „Spaliere“ der SS geleiteten die Ehrengäste und die „aus allen deutschen Gauen“ angereisten Teilnehmer der Reichstagung auf ihre Plätze (*Uraufführung* 1936). Die „Schicksalsgemeinschaft von Wald und Volk“, die von allen Kritikern verstandene Botschaft des Films, demonstrierte in der Inszenierung der Uraufführung bereits ihre politische Bedeutung.

4. Die „Wald“-Moral

Der Verfasser der Filmtexte, CARL MARIA HOLZAPFEL, deutete in einer Filmbesprechung die ideologische Botschaft seiner Arbeit an (HOLZAPFEL 1936a,b): Deutschland sei „mit seiner Auferstehung“ – also mit der NS-Herrschaft ab 1933 – zu den „Gesetzen des Waldes“ zurückgekehrt: „Wir beginnen zu erkennen: Wer den Gesetzen des Waldes lebt, wird am Wesen des Waldes genesen und ewig sein.“ Worin bestanden nun diese biologischen „Gesetze“, die Wald und Volk umfassen? Da gebe es den übergreifenden „Rhythmus

„Stirb und Werde“ als das Einheitsgesetz von Volk und Wald. Der alte Baum vermodert und fällt, kehrt ins All zurück, aus dem er stammt. Der junge Baum hat das gleiche Gesetz. In der Erfüllung des Gesetzes aber wird Volk und Wald zeitlos.“ Das sei das „Gesetz der Dauer, der Harmonie“. Es laute: „Böse ist alles, was der Harmonie widerspricht! Darum ist der Wald der große Erzieher zur Harmonie in der Welt! Millionen neue Kinder schickt der Wald an jedem Spätsommer- und Frühherbsttag ins Leben. Wind verschafft ihnen eine bleibende Stätte, den Pappel- und Weidenflocken, den Ahornpropellern, dem Fichtensamen. Alle wollen neue Kolonien gründen und friedlich die Welt erobern. So verjüngt sich der Wald immer wieder aus sich selbst.“ Und dann sei da noch ein anderes Gesetz, das der Einheit: „Damit viele Arten nebeneinander bestehen können, muß jede anders sein, denn, so lehrt der Wald: Ohne Vielheit der Formen keine Harmonie, aus der Vielheit das Ganze, so will es das Gesetz der Einheit.“ Diese Gesetze – das der Gemeinschaft, der Dauer, der Harmonie – habe der Wald in langem Experimentieren bereits gefunden. Europa dagegen sei krank, weil es diese Gesetze nicht kenne und noch nicht nach ihnen handle; denn wer diese Gesetze befolge, komme zur Gesundheit. Der Weg aber dahin führe über Leiden: „Leid ist das Werkzeug, mit dem die Waage des Lebens immer wieder zum Gleichgewicht gebracht wird. Durch Leid kann die Welt vom Bösen genesen, und wer Böses tut, muß es mit Leiden ausgleichen.“

HOLZAPFEL hatte diese Waldes-Weisheit nun keinesfalls erfunden, sondern – ohne Nennung der Quelle freilich – dort entnommen, wo auch der Filmtitel herstammte, aus RAOUL H. FRANCÉS schon 1922 erschienenem Buch „Ewiger Wald. Ein Buch für Wanderer.“ FRANCÉ genoß übrigens durchaus die Sympathien der ROSENBERG'schen Dienststelle, wie seine dort erhaltene Personalakte ausweist.⁸ FRANCÉS Buch wiederum faßte die bisherige völkische und natur- und heimatschützerische Literatur über den deutschen Wald zusammen und gab ihr eine scharfe sozialdarwinistische Zuspitzung (vgl. LINSE 1990).

Der Film der „Kulturgemeinde“ benützte auf der einen Seite die traditionellen bildungsbürgerlichen Relikte – sei dies die Verwechslung des Forstes mit dem „Urwald“, das Interesse an der Vorgeschichte und insbesondere am Niedersachsenhaus als architektoni-

8 Eine erste Rekonstruktion der Haltung FRANCÉS zum Nationalsozialismus anhand von Unterlagen der „Reichsschrifttumskammer“ im Berliner Document Center versuchte WOLSCHKE-BULMAHN 1990, S. 84f. Die Personalakte FRANCÉS aus dem Hauptamt Wissenschaft der Dienststelle ROSENBERG (Kopie im Institut für Zeitgeschichte, München, MA-141/3) zeigt nun seine positive Würdigung (Gutachten vom 11. April 1938): Er sei bereits vor dem Ersten Weltkrieg – hier wird auf seine publizistische Tätigkeit für den Deutschen Monistenbund angespielt – bereit gewesen, „eigene Wege zu gehen und herrschenden Meinungen zu widersprechen. Gegenüber einer gewissen Rückständigkeit der Konfessionen und einem verbreiteten Muckertum hat er durchaus befreiend gewirkt, indem er die Liebe zur Natur stärkte und das Wissen um ihre Gesetze weit verbreitete. Nicht als Wissenschaftler oder großer schöpferischer Geist, sondern als populärer naturwissenschaftlicher Schriftsteller hat er sich sein Verdienst erworben. Da er keine Kompromisse eingehen wollte hat er sich die Feindschaft der Konfessionen zugezogen. Wir haben keine Veranlassung, uns gegen Francé zu wenden, wir stehen ihm im Gegenteil mit gewisser Sympathie gegenüber.“ (Gestrichen wurde in diesem Gutachten der Satz: „Die Konstruktion einer unmittelbaren Verbindung zwischen den Gedanken FRANCÉS und der nationalsozialistischen Weltanschauung wäre durchaus überflüssig.“) Die von WOLSCHKE-BULMAHN erwähnten „nicht genauer bekannten Probleme“ mit der Reichsschrifttumskammer 1938 beruhten offenbar in einem Gutachten der „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums“ (Schreiben vom 8. April 1938; Fundort wie oben), FRANCÉ müsse zwar dafür gelobt werden, daß er versuche, „den deutschen Menschen zur Natur zurückzuführen“ (etwa in seinem Buch „Bilder aus dem Leben des deutschen Waldes“, 1. Aufl. 1908); jedoch wirke das ebenfalls geprüfte Werk „Harmonie in der Natur“ nicht nur „etwas verstaubt“ und „teilweise überholt“, sondern: „Gerade hier hätte er auf die harmonische Gestaltung der kulturschöpferischen Leistungen der nordischen Rasse und ihre tiefe Naturverbundenheit hinweisen müssen.“ Das Amt ROSENBERG jedenfalls machte sich solche Vorbehalte aus dem Herrschaftskreis von GOEBBELS nicht zu eigen.

schem Bindeglied zwischen Vorzeit und Gegenwart oder die Begeisterung für die im Osten kolonisierenden Ordensritter oder die Ableitung der Architektur der Gotik vom deutschen Wald oder die Sympathie für das alte Handwerk (vgl. im Film die Waldschmiede) und die Abneigung gegen die Industriewirtschaft (der Film zeigt sie als Waldzerstörer!) oder die bildungsbürgerliche Sehnsucht nach der echten deutschen Kunst – von RIEMENSCHNEIDER bis zu MORITZ VON SCHWIND oder die Versuche zur Wiederbelebung von Volkstum, Volkskunst und Volkstanz, oder den ideellen Einsatz für Natur und Heimat.

Aber der Film koppelt diese Traditionsbestände mit FRANCÉS Waldgesetzen, ohne daß HOLZAPFEL freilich über Andeutungen ihres Sinns hinausgeht. Bei FRANCÉ aber ist es nachzulesen: Das Gesetz der Gemeinschaft ist eine Absage an sozialistische und liberale Gleichheitsforderungen und an die Demokratie und eine Befürwortung von sozialer Ungleichheit und hierarchischer Über- und Unterordnung. Die „Wald-Moral“ der „Harmonie“ sei nicht mit Nächstenliebe und Mitleid zu verwechseln, sondern umfasse neben dem Frieden auch Krieg und Tod; denn der Wald sei auch ein Kampfplatz ums Überleben, er sei eine „Welt ohne Sentiments“. Nur die Anpassung in Gemeinschaft verhindere den ständigen Kampf. Alles, was im Walde lebe, suche sich zuerst anzupassen, ehe es zu den Waffen greife. Das Leiden aber, die Folge der Nichtbefolgung der Waldgesetze, zeige sich in der Überbevölkerung. Sie wiederum könne nur durch die „friedliche Eroberung der Welt“ gelöst werden, setze die Zurückgebliebenen aber dem erhöhten Wettbewerb aus, so daß sie nur durch „Anpassung“ ihre Not lindern könnten. Diese Anpassung aber, deren Lob FRANCÉ anstimmt, ist eine kollektive Zwangsmoral, welche für die Freiheit des einzelnen keinen Raum läßt. Insbesondere den „Ausländern“ unter den Bäumen, den Fremdtrassigen, sagt FRANCÉ im Namen der Alteingesessenen, fest in ihrem Heimatboden Wurzelnden den Kampf an. FRANCÉS Buch enthielt ebenso wie dessen „Verfilmung“ eine vehemente Absage an die zentralen Forderungen der Französischen Revolution: Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit wurden als Ursachen der Krankheit Europas diagnostiziert, Heilung dagegen versprochen die aus dem Deutschen Wald abgeleiteten Gesetze der gegliederten und angepaßten Volksgemeinschaft, der Unterdrückung von Nichtangepaßten und Fremdtrassigen im Innern und der kolonisierenden Expansion nach außen. Das übergeordnete „Gesetz“ des „Stirb und Werde“ muß also vor dem Hintergrund des „frischen und fröhlichen Krieges“ gesehen werden, der nach FRANCÉ überall im Walde und in der Natur herrscht. Und wer anderes als das Waldvolk schlechthin, die Deutschen eben, waren zum Vollzug dieses Gesundung und Dauer garantierenden „Gesetzes“ aufgerufen!

5. *Heroischer Mythos*

Der Textdichter HOLZAPFEL hatte seinen Film als Beispiel einer die „traditionelle Kunstpflege“ überwindenden „heroischen Kunst“ verstanden und als Hauptthema des Films die Botschaft vom „Stirb und Werde“ genannt (HOLZAPFEL 1936a,b). Worin bestand nun das inhaltlich Neue an dem Film „Ewiger Wald“? Erstmals waren hier die von FRANCÉ aufgestellten pseudo-biologischen Gesetze des Waldes auf die Geschichte des deutschen Volkes übertragen worden. FRANCÉS „Wald-Moral“ verband sich dabei mit dem Kerngedanken von ROSENBERGS „Mythus des 20. Jahrhunderts“, Geschichte und Zukunftsaufgabe ließen sich verstehen als „Auseinandersetzung zwischen Blut und Blut, Rasse und Rasse, Volk und Volk“ (ROSENBERG 1932, S. 21f.). Der „Blutmythus“, also der Aufruf und die Bereitschaft zum „Opfertod“ für „des Volkes Ehre und Freiheit“ (ebd.,

S. 682), war Rosenbergs zeitüberwindende Identitätsstiftung für das deutsche Volk: „Der heutige Mythos ist genau so heroisch wie die Gestalten des Geschlechtes vor 2.000 Jahren“ (S. 684). Der Film „Ewiger Wald“ setzte diesen „alt-neuen Mythos“ ROSENBERGS (S. 683) in ein „heroisches“ Geschichts-Bild um. Bereits der einzig gesprochene Satz des Wald-Vorspiels lautet:

Was des Winters Not nicht fürchtet,
überwindet den Tod.

Dabei donnert eine tödliche Lawine zu Tal, doch ihr folgt die liebliche „Auferstehung“ des Frühjahrs.

Unmittelbar zu Beginn des historischen Teils singt der von großem Orchester begleitete Chor (HOLZAPFEL 1936a):

Ewig lebt,
Was sich dem Sterben
Furchtlos stellt
Zu jede Frist.
Ewig lebt,
Was ewig kämpft,
Ewig siegt,
Was ewig grünt.

Die Angelpunkte des historischen Teils selbst sind Darstellungen des Krieges: Der Krieg der Germanen gegen die eingefallenen Römer, der Krieg der Bauern gegen aussaugerische Prälaten und Ritter, der Krieg der Deutschen gegen die Franzosen – alle drei nach Aussage des Films Verteidigungskriege gegen die äußeren bzw. inneren Feinde. Das ewige Gesetz des biologischen Stirb und Werde garantiert die nationale Wiedergeburt:

Volk in Gefahr!
Wald-Volk kämpfe mit dem Boden um dein Sein,
Scheu keinen Krieg!
Tief im Walde wird geboren
Volk dein Wissen, Volk dein Sieg.

Dieser Reim „Krieg“ – „Sieg“ war keine bloß historische Reminiszens, sondern Appell an die Gegenwart, genauso wie der Chor der die Schlacht im Teutoburger Wald abschließenden germanischen Totenfeier: „Wer sein Volk vom Feind befreit ..., dem gebührt Unsterblichkeit“. Um das Gemeinte noch mehr zu verdeutlichen, verwandelte sich die Flamme des Scheiterhaufens bei der Verbrennung der toten Krieger in die Sieg-Rune (in Doppelform seit 1935 auch Abzeichen der SS). Die Deutung des frühgeschichtlichen Stoffs des Filmanfangs verweist so auf die Szenen nationaler „Schmach“ und „Wiedergeburt“ nach dem Ersten Weltkrieg, der eigentlichen Schlußapothese des Films: Nach den Bildern der Soldatenfriedhöfe des Ersten Weltkriegs und der „Schmach von Versailles“ spricht eine Stimme in gramvoll-pathetischem Schmerz:

Verrottet, verkommen,
Von fremder Rasse durchsetzt,
Wie trägst du, Volk,
Wie trägst du, Wald,
die undenkbare Last?

Und erhält die Antwort:

Wir beugen uns nicht,
Wir, die den Tod überwunden,
Künden die Wiedergeburt,
Tragen die Fahne ins Licht.

Zwei Millionen toter deutscher Helden, so hatte es ROSENBERG in seinem „Mythus“ geschrieben, waren Beweis genug, daß die heldisch-nordische Opferbereitschaft noch vorhanden war. Die deutschen Gefallenen sind für ihn die „Märtyrer eines neuen Lebensmythus, eines neuen Glaubens schlechtweg“ (ROSENBERG 1932, S. 685). Wie im Film ist auch für ROSENBERG der massenhafte Opfertod im Ersten Weltkrieg die Garantie der deutschen Wiederauferstehung durch den Nationalsozialismus: „Diese Kraft, die von 1914–1918 opferte, sie will jetzt gestalten.“ (ebd.) Und genauso wie ROSENBERG diesen heroischen Mythos antikirchlich gewendet hatte, wird auch im Film die christliche Leidenshinnahme abgelehnt und Bilder demütig-passiver christlicher Mönche und Nonnen ausgespielt gegen die Hochgemutheit der Deutschordensritter:

Nach Osten! schallt der Ruf durchs Land.
Deuschritter nehme das Schwert zur Hand!
Vermehrt das Land, vermehrt den Wald!
Schafft Raum der Heimat, Raum den Erben!

Die Schwierigkeit und Leistung des Films bestand darin, dieses ewige Wald- und Volksge-setz des für das Weiterleben der Volksgemeinschaft notwendigen und sinnvollen Todes des einzelnen – Rosenbergs heroischen „Glauben“ oder: „ewiger Mythos von Blut und Wil-len“ (ROSENBERG 1932, S. 685) also – durch das doch sehr heterogene historische Material durchscheinen zu lassen. Die Darstellung von Ritualen an wichtigen Stellen des Films sollte dies bewirken.

6. *Völkische Rituale*

Der Film „Ewiger Wald“ feiert in Bild, Text und Musik die Bereitschaft zum Opfertod als Voraussetzung des Sieges und damit der kollektiven Dauer. Die beiden ausführlich gezeigten prähistorischen Totenrituale finden ihren Widerhall am Filmende in den Bildern der Soldatengräber des Ersten Weltkriegs. Der Sonnen-Maibaum wird zu Filmbeginn von den Vorzeitmenschen als Antwort auf ihre Frage auf den Sinn des Todes umtanz: „Jedem Tod folgt neues Leben.“ Swastika und Maibaum bestimmen auch die allerletzten Bilder des Films, diesmal im Rahmen des nationalsozialistischen „Aufbaus“ und Frühlings-„Auf-bruchs“. Und während sich die Tänzer in Dorf, Klein- und Großstadt um den Maibaum drehen, ehe die zyklische Kreisbewegung in der Schlußformation der zum Maifest Auf-marschierten (ELFFERDING 1987) zum Stillstand kommt⁹, entläßt der Sprecher die Kinobe-sucher aus diesem „Volksfest“¹⁰ mit einer Art Segenswunsch:

9 Die Gefahr der zyklischen Darstellung war ja die Relativierung auch des Nationalsozialismus und seiner „Neuen Zeit“. Deshalb hält der Film am Schluß die Bilder zyklischen Drehens an und zeigt die auf „ewig“ erstarrte NS-Volks- und Kampf-Gemeinschafts-Formation.

10 Die Schwierigkeit lag hier darin, die Passivität des audiovisuellen Vorgangs im Kino umzusetzen in aktive Mitbeteiligung der Zuschauer beim Ritual; hier konnte der Film eigentlich nur auf den nächsten Maifeiertag verweisen.

Der Maibaum blüht wie du und ich.
Volk unterm Baum ruft dich und mich.
Singt mit das neue Lied der Zeit:
Volk steht wie Wald in Ewigkeit.

Das entscheidende Mittel zur filmischen Umsetzung des heroischen „Mythus“ von ROSENBERG war die Überlagerung, ja Außerkraftsetzung linearer geschichtlicher Abläufe durch zyklische Bilder „ewiger Wiederkehr“. Diesem Zwecke diene bereits die erste Sichtbarmachung des ewigen Kreislaufs des „Stirb und Werde“ im langen Jahreszeiten-Vorspiel des Films, im geschichtlichen Teil aber die Wiederholung der Kampfszenen und der Todes- und Lebensrituale. Durch diese Rituale wird die Zeit aufgehoben und in die „Ewigkeit“ transzendiert. Der von der Zeit unberührte „statische“ Raum des „ewigen Waldes“ wird zum Abbild der deutschen Volksgemeinschaft.

Der Film vermittelt damit eine überzeitliche „Wald-Moral“ der deutschen Geschichte: Das deutsche Volk wurde immer wieder von inneren und äußeren Feinden bedroht, hat diese aber stets von neuem, wenn auch unter gewaltigen Opfern, überwunden. Entscheidend für die äußere Unabhängigkeit und den inneren Zusammenhalt aber war der Gemeinschaftsgeist. Das war nach HOLZAPFEL auch die Grundidee seines Films, aus der sich die Gestaltungsform ergab: „Wald ist Lebensgemeinschaft der Bäume – Volk ist Lebensgemeinschaft der Menschen! So wie kein Baum selbständig leben kann, ohne daß Pflanzen und Tiere ihm helfen, kann kein Mensch gedeihen ohne die Gemeinschaft, die ihn trägt“ (Volk 1936).

Die Schaffung dieser Gemeinschaft durch kulturelle bzw. kultische Mittel war das große Ziel des ROSENBERGSchen „Mythus“: „Religion ist Bindung an ein Göttliches, – aber auch Bindung an Menschen, denen gegenüber Seelenwerte sich äußern und bewähren müssen. Die neue Volks-Gemeinschaft (Nationalsozialismus) ist vorgeahnt, vorgebildet, aber noch nicht geformt. Um Form zu werden, große allumfassende Form, werden viele Geschlechter sich die Hände reichen müssen“ (ROSENBERG 1964, S. 247f.).

Der Film „Ewiger Wald“ konstruiert im Bild dies überzeitliche, „ewige“ Wald-Volk-Kollektiv und identifiziert es in den abschließenden Bildern mit der militanten NS-Volksgemeinschaft: „Ein neuer Wald entsteht, der Fahnenwald der Hakenkreuzbanner reckt sich auf. Aus seiner Heimat, aus dem deutschen Wald hat das deutsche Volk aufs neue die Kraft gesogen, den Sturm auf zur Sonne zu wagen“ (Ewiger Wald 1936a). In Wort und Bild greift der Film an dieser Stelle offenbar ganz bewußt auf den letzten Satz von ROSENBERGS „Mythus“ zurück, welcher – ausgehend von Beispielen männlichen Opfertodes im Ersten Weltkrieg – auf die „Fahne“ als Symbol des völkischen Kollektiv-Willens, auf die Hakenkreuzfahne als neues erlösendes Gemeinschaftszeichen verweist: „die heilige Stunde des Deutschen wird dann eintreten, wenn das Symbol des Erwachens, die Fahne mit dem Zeichen des aufsteigenden Lebens, das Bekenntnis des kommenden Reiches geworden ist“ (ROSENBERG 1932, S. 685).

7. Radikalisierte Umweltschutz von Rechts

Der „Ewige Wald“ ist nicht zuletzt auch ein Naturschutz-Film und will als solcher gewürdigt werden. Der Textdichter HOLZAPFEL schrieb in seinen „Leitgedanken zum Film“ (HOLZAPFEL 1936a): „Ohne Wald kann kein Volk leben, und Volk, das sich mit der Entwaldung belastet, geht zugrunde. Davon erzählen der Libanon, Phönizien, Syrien, erzählen die

durch Jahrhunderte Waldverwüstung vernichteten Kulturwälder der Antike. Sühne war: Der Orient trocknete aus, weil mit den Wäldern die Quellen verschwanden, mit den Quellen die Flüsse. Syrien wurde Wüstenland. So ist heute Spanien verdorrt, Frankreich ohne Wald, Holland und Belgien kennen ihn nicht, und in England hat der Park den Wald abgelöst.“

Der Film kritisiert in beeindruckenden Bildern stürzender Bäume Waldabholzungsmaßnahmen als volksschädlich – von der Antike („Als der Süden waldlos lag / Zog Christentum dem Walde nach zum Norden“) über das Feudalzeitalter („Baum auf Baum wird sinnlos gefällt / Wald geht verloren / Dem Ritter bringt's Geld“), die Industrialisierung („Sie kümmert nicht was kommt nachher / Hört wie ihre Stimme schallt: / Die Industrie braucht Wald“) bis zu den reparationsbedingten Holzeinschlagaktionen („Deutschland vom Feind besetzt / Holz und Kohle im Westen / Zahlen ihm Tribut“). Historisch reale Waldverwüstung wird im Film zum Bestandteil eines radikalisierten Umweltschutzes von Rechts (vgl. JAHN / WEHLING 1991).

Die völkische bzw. natur- und heimatschützerische Literatur hatte seit dem 19. Jahrhundert den deutschen Wald von „Materialismus“ und „Mammonismus“ als negativen Auswirkungen des Industriekapitalismus bedroht gesehen, aber die tröstende Botschaft vermittelt, Wald und Volk könnten sich bei einem Wertewandel regenerieren. Zeige auch die Gegenwart Zeichen des Verfalls, so könne dieser Prozeß doch aufgehalten und der vorindustrielle Raum – und sei es nur in Naturschutz-Reservaten – und mit ihm ein Stück der wahren Volksidentität und Sozialordnung konserviert werden. Dem industriellen Wandel wurde so in den traditionellen bürgerlichen, primär stadsässigen, aber anti-urbanen Alternativkulturen – der Jugendbewegung etwa oder der Natur- und Heimatschutzbewegung – die Utopie eines naturverankerten, zeitlos-ewigen Bauern-Volkes entgegengesetzt. Der Nationalsozialismus integrierte diese traditionelle Sichtweise. So heißt es etwa in dem 1935 bereits im 70. Tausend erschienen „Buch vom deutschen Wald“ (NEUMANN 1935, S. 17f.), dieser habe mehr als volkswirtschaftliche Bedeutung¹¹, sei „auch im ethischen Sinne ... Quellgrund starken Heimatglaubens und enger Naturverbundenheit“: „Wir sind durch die Mechanisierung des Lebens infolge der übersteigerten Technik schon allzu sehr der Natur entfremdet, besonders wenn uns ein widriges Schicksal ins Großstadgetriebe verschlagen hat. Die Maschinen, durch Menschengestalt geschaffen, sind drauf und dran, ihren Herrn und Meister unter ihre Gewalt zu zwingen, ihn zu verdrängen, zu ersetzen und ihm die Mitgift seiner Altvordern, das vererbte Jägerblut, nach Vampirart aus den Adern zu saugen. Schon gibt es unzählige Großstadtkinder, die über Flugzeuge, Automobile und andere technische Alltagswunder sachkundiger als Erwachsene reden, doch nie einen Wald betreten haben, geschweige seine Wunder erlebt – Führt die Jugend wieder und wieder unter das gotische Laubdach der Wälder und lehrt sie die Heimat in ihnen sehen! Erzählt ihr, was seit Armins Tagen der Wald dem germanischen Volke war, wie er die Willensfestigkeit, die Sinnes-, Geistes-, Gemütsart prägte, wie Fest und Brauch, wie Lied und Glaube im Walde ihre Wurzeln hatten und wie das alles heute noch zutiefst im deutschen Blute lebt und sich in den Werken der Kunst und Dichtung, in unsern Sagen und Märchen spiegelt.“

Diese Sätze klingen wie eine Gebrauchsanweisung auch zum Verständnis des Films „Ewiger Wald“. Mit dem Nationalsozialismus, so hatte es HOLZAPFEL gesehen, war Deutschland „zum Wald zurückgekehrt“ (1936a). Die Ziele der wilhelminischen und Wei-

11 Von dieser spricht auch der NS-Film „Dein Wald“ (1939), Filmarchiv/Bundesarchiv Koblenz Nr. 1545, Videokopie Nr. 186541.

marer Heimat- und Naturschutzbewegung (DOMINICK 1986; KNAUT 1990/1991), so die werbende Aussage, fanden mit dem Nationalsozialismus Erfüllung – sichtbar in der Verabschiedung des Reichsnaturschutzgesetzes von 1935 (MRASS 1970). Aber in den Nationalsozialismus mündeten nicht nur die alten Umweltschutzorganisationen ein – der Weg PAUL SCHULTZE-NAUMBURGS vom lebensreformerischen Vorsitzenden des „Deutschen Bundes Heimatschutz“ zum rassistischen Mitstreiter im „Kampfbund für deutsche Kultur“ (MILLER LANE 1986, BORRMANN 1989) konnte dafür als herausragendes, wenn vielleicht auch untypisches Beispiel stehen (DOMINICK 1986)¹² –, sondern der Nationalsozialismus besaß auch eine eigene „grüne“ Richtung: In der Blut- und Boden-Spielart wurde sie verkörpert durch den Landwirtschaftsminister WALTHER DARRÉ, der sich an der bodenschonenden biologisch-dynamischen Wirtschaftsweise RUDOLF STEINERS orientierte (BRAMWELL 1984, 1985); in einer deutschnationalen Variante durch den Generalforstmeister WALTER KEUDELL. Von 1934 bis 1937 vertrat letzterer die ökologisch-darwinistische Richtung der Forstwissenschaft (RUBNER 1982, 1985).

Der „Ewige Wald“ verkündet ganz allgemein die DARRÉsche Lehre vom „Blut-und-Boden“ und stellt sich in den Szenen aus dem Bauernkrieg auf deren Seite („Gebt frei die Jagd / Gebt frei den Wald / Der Bauer ist kein Knecht“). Ganz speziell aber spielt er auf VON KEUDELLS Forstpolitik an (zum folg. RUBNER 1982, 1985): Ein Waldverwüstungsgesetz von 1934 verbot, Bestände von weniger als fünfzig Jahren abzuholzen; dagegen sollten „schlechtrassige Bestände und Einzelstämme“ ausgemerzt werden. Außerdem sollte von der Fichten-Monokultur und der Kahlschlagwirtschaft zum Dauerwald mit Einzelstammwirtschaft übergegangen werden. KEUDELL, so sagten wir bereits, sollte in München ja den Einführungsvortrag zum „Ewigen Wald“ halten, wobei es in dem Film ganz in seinem Sinne heißt:

Brecht auf den wartenden Boden!
Schlagt aus, was rassefremd und krank!
Aus der Vielheit der Arten schafft
Des ewigen Waldes neue Gemeinschaft!

Man könnte den diesen Film Schaffenden zugute halten, daß sie die späteren rassistischen Perversionen des Umweltschutzgedankens durch den Nationalsozialismus (GRÖNING / WOLSCHKE 1983, 1986ff.) kaum geahnt hätten. Aber der Film befindet sich bereits auf dem Weg in diese radikalisierte Richtung; denn die traditionelle heimat- und naturschützerische Interpretationsebene wird durch einen neuen nationalen Bedrohungsaspekt überlagert – „Heimatschutz“ erhält so seine ursprüngliche militärische Wortbedeutung zurück. Während die im „Deutschen Bund Heimatschutz“ organisierte bürgerliche Reformbewegung der Jahrhundertwende darunter nur die Verteidigung der kulturellen Werte des eigenen Landes – Denkmalpflege und Landschaftsschutz also – verstanden hatte (SCARPA 1983), so heroisiert der Film Krieg und Kampf.

Der traditionelle Heimatschutz bereits war in seiner Kritik am Fortschrittsbegriff und am „Prozeßwort Zeit“ fixiert gewesen auf „das ruhigere, Konstanz und Standhaftigkeit ausstrahlende Wort Raum“ (HAJÓS 1985, S. 405); das „Interesse galt dem Konstanten, dem sich Wiederholenden und dem Unveränderlichen. Geschichte war nicht mehr Veränderung und Veränderbarkeit, sondern Rhythmus und Zyklus“ (S. 407). Der Film „Ewiger

12 Die Mehrheit der deutschen Natur- und Heimatschützer organisierte sich nicht in ROSENBERGS „Kampfbund“, sondern in dem Der DAF unerstehenden „Reichsbund Volkstum und Heimat“.

Wald“ „militarisiert“ auch dieses Deutungsmuster: Die Zeit gliedert sich nun in die Abfolgen äußerer bzw. innerer Bedrohung und Phasen völkischer Erneuerung, in Kriegsläufe und Friedensperioden. Sie kommen wie Wellen und bedeuten für das deutsche „Wald-Volk“ Phasen des Todes und der Verjüngung im ewigen „Stirb und Werde“. Statt linear ist die Zeit nun zyklisch, der Raum verschlingt die Zeit, die Historie wird überwunden in „ewigen Gesetzen“. Zeit und Film werden zum Kreislauf, zum zeit- und feind-überwindenden Ritual. Der Film hat nicht nur seine Höhepunkte in den die geschichtsträchtigen außenpolitischen Auseinandersetzungen abschließenden Toten- und Lebensfeiern, er selbst wird auch zur sakralen Feierstunde – ganz entsprechend dem auch die „Kulturgemeinde“ verpflichtenden NS-Feierkult (VONDUNG 1983, S. 56). Dadurch werden auch die konkret-einmaligen politischen Entscheidungen dieser Zeit transzendiert zum Nachvollzug eines ewigen völkischen Rituals.

8. Politische Wirkungsabsichten

Über diese eigentliche politische Absicht des Films und eventuelle entsprechende politische Vorgaben allerdings schweigen die zeitgenössischen Quellen, so daß sie nur deutend erschlossen werden können. Die politische Intention des Films muß einmal in einer Stärkung des Wehrwillens gesehen werden: 1935 wurde die allgemeine Wehrpflicht eingeführt, 1936 das Rheinland besetzt und der Locarno-Pakt gekündigt, die Intervention im Spanischen Bürgerkrieg und die Verhandlungen mit Japan über den Kominternpakt beschlossen, die zweijährige Dienstpflicht eingeführt und die Wiederaufrüstung durch den Vierjahresplan und HITLERS geheime Denkschrift dazu eingeleitet. Alle diese realen politischen Entscheidungen werden aus der Perspektive des Films auf die Ebene eines „ewigen Waldgesetzes“ von Opfer, Kampf und Sieg gehoben, dabei aggressive Absichten durch ihre Umdeutung zu berechtigten Verteidigungsmaßnahmen gegen fremde Eindringlinge legitimiert.

Eine zweite, nicht zu übersehende Absicht des Films ist der Appell an den Gemeinschaftsgeist – die Bilder über die Zerstörungen durch den inneren Zwist und Hader während der Bauernkriege („Das Volk in Not, / Zerstörte Wälder und Felder / sind Klagen der Heimat im Wind“) verweisen auch auf die parteipolitische Zerrissenheit der Weimarer „Systemzeit“ und deren Überwindung in Volksgemeinschaft und Gemeinschaftsritualen am Filmende. Die letzten Bilder zeigen die klassenübergreifende „Volksgemeinschaft“ der „Schaffenden“, die in völkischer Verbundenheit am „Tag der nationalen Arbeit“, genauer am 1. Mai 1936, im Berliner Lustgarten aufmarschiert ist.¹³ Das Massenritual weist auf die Schicksalsgemeinschaft des deutschen Volkes und auf die auf ihr Ausgeschlossenen (ELFFERDING 1987): „Schlagt aus, was rassefremd und krank.“ Gerechtfertigt wird hier aus ewigem Gesetz der „Anpassung“ (DARWIN in FRANCÉS Auslegung) der Prozeß der Gleichschaltung seit 1933 ebenso wie die Nürnberger Gesetze von 1935 und neue von HEYDRICH 1936 geplante Maßnahmen gegen jüdische Bürger, deren Durchführung nur mit Rücksicht auf die Olympischen Spiele in Berlin verschoben wurde.

Freilich ließe sich einwenden, solche zentralen innen- und außenpolitischen Wandlungs- und Radikalisierungsprozesse „hätten sich nur in geringem Maß auf ein an der Pe-

13 Zum Vergleich mit dem Film: Bilder von der Maifeier 1936 im Berliner Lustgarten bei ELFFERDING 1987, S. 45, 32 (Maibaum).

riperie des Herrschaftsapparates stehendes Amt wie das des Reichsleiters ROSENBERG ausgewirkt“ (BOLLMUS 1970, S. 82). Aber das „Amt ROSENBERG“ war ja einer der Weltanschauungsträger, dafür geschaffen, solche machtpolitisch wichtigen Handlungen, auch wenn deren Beeinflussung außerhalb der eigenen Wirkungsmöglichkeiten lag, ideologisch zu untermauern. Der beste Beweis für diesen Zusammenhang von Weltanschauungs-Schulung und Machtpraxis sind die programmatischen Bezeichnungen der einzelnen Tage der Münchner Reichstagung der „Kulturgemeinde“: Am „Tag der Kunst“ wurde über „Kunst und Wehrwille“, „Kunst und Rasse“ und „Kunst und Alltag“ referiert, am folgenden „Tag des Volkstums“ – Krönung dieses Tages war die Erstaufführung des Films „Ewiger Wald“ – über „Volkstum und Erbe“ und „Der deutsche Heimatraum“¹⁴, am „Tag der Gemeinschaft“ – da wurde auch ZELLERS chorische Symphonie „Ewiger Wald“ uraufgeführt – „über eine vernachlässigte, aber lebenswichtige deutsche Gemeinschaftsform: ‚Deutscher Tanz‘“ (*Kunst* 1936). Jedes dieser Themen kann nicht nur in Bezug zum Film „Ewiger Wald“ gesetzt, sondern auch als ideologische Absicherung konkreter innen- und außenpolitischer Herrschaftsziele verstanden werden. So sehr gerade an der Person ROSENBERGS das Auseinanderklaffen von Macht und Doktrin im Nationalsozialismus offenkundig wird, gilt auch für den Film „Ewiger Wald“ die allgemeine Feststellung, daß der Nationalsozialismus „keine ideologischen Motive in sich aufnahm, ohne nach deren machtssteigernden Möglichkeiten zu fragen“ (FEST 1977, S. 226).

9. Ein erfolgreicher Film?

Abschließend stellt sich die Frage, wie erfolgreich die im Film „Ewiger Wald“ beabsichtigte mentale Einbindung der Zuschauer in diese NS-Herrschaftspraxis war. Die „Kulturgemeinde“ schrieb in einer ihrer Veröffentlichungen, ihr Film sei in München bei der geschlossenen Vorstellung vor den Teilnehmern der Reichstagung, der Presse und anderen Interessenten „mit beispiellosem Erfolg uraufgeführt“ worden (*Reichstagung* 1936), und konkretisierte dies an anderer Stelle dahingehend, der Ufa-Filmpalast sei bis auf den letzten Platz gefüllt gewesen und hätte gesperrt werden müssen, wobei einige Hunderte keinen Einlaß mehr fanden: „Reicher Beifall bedankte diese Schöpfung vorwärts weisenden Kulturwillens“ (*Uraufführung* 1936). Doch schon die Kritik in der „Licht-Bild-Bühne“ des folgenden Tages zeigte nicht nur künstlerische Schwächen auf, sondern meinte etwas zweideutig: „Künstlerisch hofft und fleht man, daß dieser Film ... dem deutschen Volke nahekommt und die Besuchermassen findet, die er verdient“ (*Ewiger Wald* 1936a).

Solche Massen jedenfalls konnte dieser Film nicht anziehen, dazu war er künstlerisch zu überfrachtet und setzte auch zu viel geschichtliches Hintergrundwissen voraus – insofern spiegelte er getreu die Mentalität der „Studienräte“ und „Intellektuellen“, die GOEBBELS (im Sommer 1936!) in der „Kulturgemeinde“ vor allem am Werke sah (BOLLMUS 1970, S. 73). Die „Kulturgemeinde“ muß auch nicht ganz blind gegenüber diesen Schwächen des Films gewesen sein: Seine eigentliche Uraufführung wurde genau auf den Tag verlegt (28. August 1936), an dem der zweite abendfüllende und für den einfachen Mann verständlichere heroische Film der „Kulturgemeinde“ über ALFRED WEGENERS letzte Grönlandfahrt „Das große Eis“ im Berliner Ufa-Theater am Kurfürstendamm zur Urauf-

¹⁴ Dieses Referat hielt WERNER LINDNER, der ehemalige Geschäftsführer des Bundes Heimatschutz, nach 1933 gleichgeschaltet als Abteilung Heimatschutz im Reichsbund Volkstum und Heimat der DAF.

führung kam; der öffentliche Start des „Ewigen Waldes“ jedoch begann in Oldenburg (*Ewiger Wald* 1936c) – in der Provinz also, wo die Außenaufnahmen der Vorgeschichtsdörfer im Neuenburger „Urwald“ (eine Autostunde westlich der Stadt Oldenburg) mit heimischen Statisten gedreht worden waren und wo man deshalb vielleicht am ehesten eine natürliche Neugierde auf den Film erwarten konnte.

Geschäftlich besonders nachteilig war, daß die obligate Vorzensur den Streifen nur unter der Einschränkung freigegeben hatte, „daß weder im Film noch in den Ankündigungen auf die NSDAP oder eine ihrer Gliederungen (auch Nationalsozialistische Kulturgemeinde) Bezug genommen wird“.¹⁵ ROSENBERG vermutete dahinter Machenschaften seines Konkurrenten GOEBBELS, doch dieser führte in seinem Tagebuch die Widerstände glaubhaft auf HITLER selbst zurück: „ROSENBERG beklagt sich über die schlechte Behandlung seines Films ‚Der deutsche (sic!) Wald‘. Sie stammt vom Führer. Ich kann nichts daran machen“ (GOEBBELS 1987, S. 668).¹⁶ Es ist ziemlich naheliegend, die überlieferte kritische Äußerung HITLERS zu ROSENBERG, in den Wald zögen sich unterlegene Völker zurück (RUBNER 1982, S. 122), ganz speziell auf den vorliegenden Film zu beziehen. Erst nachdem der Streifen im Juni 1937, um ein Sechstel gekürzt, vom Hersteller erneut der Filmprüfstelle vorgelegt worden war, entfiel diese Zulassungseinschränkung.¹⁷

Die Vorführung des Films beschränkte sich im wesentlichen auf die Mitglieder der „Kulturgemeinde“. Neben solchen Matineen wurde der Streifen, der inzwischen das Prädikat „volksbildend“ erlangt hatte (WULF 1989, S. 376), aber auch in verschiedenen Fällen im allgemeinen Programm der Filmtheater geführt. Die Grenzen seines Publikumserfolgs beleuchtete aber bereits eine Besprechung der Oldenburger Uraufführung: Der Film müsse sich nun „im Wettkampf mit anderen Produktionen der Filmindustrie messen und behaupten. Etwas anderes nämlich ist es im Rahmen einer geschlossenen Gesellschaft Gleichgesinnter zu erscheinen als um die Gunst der bunten Menge der durch Zufall zusammengewürfelten Schaulustigen zu werben ... dieser Film stellt hohe Anforderungen an ein williges Publikum, er will geistig erarbeitet und erobert werden“ (BORTFELD 1936).

Mit der organisatorischen Überführung der „Nationalsozialistischen Kulturgemeinde“ schon im folgenden Jahr 1937 in die LEY unterstehende KdF-Gemeinschaft war die Episode einer eigenständigen Filmpropaganda ROSENBERGs für seinen „Mythus des 20. Jahr-

15 Film-Kurier, 18. Jg., Nr. 204 vom 1. 9. 1936; Licht-Bild-Bühne, 29. Jg., Nr. 216 vom 15. 9. 1936. Die Entscheidung stammt vom 20. 8. 1936.

16 Der Eintrag stammt vom 27. 8. 1936 – also nach der Vorzensur des „Ewigen Waldes“! Für die Glaubhaftigkeit der Tagebuchbehauptung von GOEBBELS spricht auch, daß er sich im Sommer 1936 in einer Phase der maximalen Annäherung an ROSENBERG befand: BOLLMUS 1970, S. 84; GOEBBELS 1987, S. 643 und 652.

17 Die Fassung, die am 20. 8. 1936 den Zensor passierte, war 2.406 m lang, die am 16. 6. 1937 genehmigte Fassung 2.000 m (siehe die gedruckten „Entscheidungen der Film-Prüfstelle“ im Bundesfilmarchiv); letztere Fassung entspricht wohl in etwa der 35-mm-Kopie im Bundesfilmarchiv mit einer Länge von 1.979 m, das entspricht einer 16-mm-Verleihkopie von 798 m (freundliche Mitteilung des Bundesfilmarchivs v. 10. 9. 1991; danach sind auch die bei BUCHER 1984, S. 296f. angegebenen 707 m ein Druckfehler). Auf einer Verwechslung mit diesen Vorgängen beruht wohl die Behauptung von WELCH (1983, S. 110), eine im Vergleich zur Münchner Uraufführung „leicht gekürzte Fassung“ habe am 20. 8. 1936 die Zensur passiert. Die Kürzungen selbst betrafen offenbar hauptsächlich die von der Kritik als unverständlich bzw. zu ausführlich getadelten urgeschichtlichen Themen. So fehlen in der in Koblenz überlieferten Endfassung folgende, uns nur durch die Filmbesprechungen überlieferten Szenen: „Wir erleben im Film die germanische Sage von der Entstehung der ersten Menschen aus Esche und Ulme; die Verwandlung der beiden, mit ihren Wipfeln innig sich zueinander neigenden Bäumen in die Körperformen von Mann und Weib ist technisch sehr schön gelungen; wir sehen besonders eindrucksvoll die Errichtung eines Hünengrabes am offenen, weithin glänzenden Meere“ (*Ewiger Wald* 1936c).

hundreds“ sowieso abgeschlossen. Der Film „Ewiger Wald“ blieb so sein einziger Versuch eines Kultfilms fürs Volk.

Quellen

- BORTFELD, W.: Ewiger Wald. Ein Lex-Film der NS-Kulturgemeinde. – Uraufgeführt im Capitol zu Oldenburg. In: Oldenburger Staatszeitung 1936 (genauere Angaben fehlen).
- Eröffnung der NS-Kulturgemeinde. In: Licht-Bild-Bühne, 29. Jg., Nr. 137 vom 15. 6. 1936.
- Filmkomponisten auf der Tagung der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde. In: Film-Kurier, 18. Jg., Nr. 147 vom 26. 6. 1936.
- GOEBBELS, J.: Die Tagebücher von JOSEPH GOEBBELS. Sämtliche Fragmente. Teil I, Bd. 2: 1931–1936. München 1987.
- GUTHMANN, H.: Ewiger Wald. Ein Film der NS-Kulturgemeinde, in Niedersachsen gedreht. In: Niedersachsen, 41. Jg., April 1936, S. 159f.
- HOLZAPFEL, C. M.: Wald und Volk. Leitgedanken der Filmdichtung „Ewiger Wald“. In: Licht-Bild-Bühne, 19. Jg., Nr. 131 vom 8. 6. 1936. (a)
- HOLZAPFEL, C. M.: Wald und Volk. In: Nachrichten für Stadt und Land. Oldenburger Zeitung für Volk und Heimat. Beilage zu Nr. 232 vom 27. 8. 1936. (b)
- Mit der Kamera durch deutsche Wälder. In: Licht-Bild-Bühne, 29. Jg., Nr. 138 vom 16. 6. 1936.
- „Kampf um den neuen Lebensstil“. ALFRED ROSENBERGS große kulturelle Umschau. In: Völkischer Beobachter, Münchner Ausgabe, 49. Jg., 170. Ausgabe vom 18. 6. 1936.
- Kunst/Volkstum/Gemeinschaft Bedeutung der Reichstagung der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde in München. In: Licht-Bild-Bühne, 19. Jg., Nr. 131 vom 8. 6. 1936.
- NEUMANN, C. W.: Das Buch vom deutschen Wald. Ein Führer zu Heimatliebe und Heimatschutz. Leipzig 1935.
- Nachlese zur Reichstagung der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde. In: Licht-Bild-Bühne, 29. Jg., Nr. 142 vom 20. 6. 1936.
- Reichstagung München – ein Rückblick 1936. In: Institut für Zeitgeschichte München, MA-252, S. 94.
- ROSENBERG, A.: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. München ⁴1932 (Vorwort 1930).
- ROSENBERG, A.: Weltanschauliche Thesen (1939). In: DERS.: Das politische Tagebuch. München 1964.
- ROTTENWALLNER, Fr.: Müssen die „abendfüllenden“ Kulturfilme aussterben? Gedanken eines Kulturfilmherstellers. In: Film-Kurier, 18. Jg., Nr. 193 vom 19. 8. 1936.
- Uraufführung in München „Ewiger Wald“. In: Licht-Bild-Bühne, 29. Jg., Nr. 139 vom 17. 6. 1936.
- Die Uraufführung des Films „Ewiger Wald“ im Ufa-Palast. In: Völkischer Beobachter, Münchner Ausgabe, 49. Jg., 170. Ausg. vom 18. 6. 1936.
- „Volk steht wie Wald in Ewigkeit“. Die Uraufführung des Films „Ewiger Wald“ im Ufa-Palast. In: Völkischer Beobachter, Münchner Ausgabe, 49. Jg., 170. Ausg. vom 18. 6. 1936.
- Vorzeit in filmischer Gestaltung. Zur Münchner Erstaufführung des Films „Ewiger Wald“ von C. M. HOLZAPFEL. In: Völkischer Beobachter, Münchner Ausgabe, 49. Jg., 166. Ausg. vom 14. 6. 1936.
- Wolfgang Zellers symphonische Dichtung „Ewiger Wald“. In: Völkischer Beobachter, Münchner Ausgabe, 49. Jg., 170. Ausg. vom 18. 6. 1936.
- Ewiger Wald. In: Licht-Bild-Bühne, 29. Jg., Nr. 139 vom 18. 6. 1936. (a)
- Ewiger Wald. In: Film-Kurier, 18. Jg., Nr. 139 vom 17. 6. 1936. (b)
- Ewiger Wald. Der Film der NS-Kulturgemeinde. In: Nachrichten für Stadt und Land. Oldenburger Zeitung für Volk und Heimat vom 29. 8. 1936. (c)

Literatur

- BECKER, W.: Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda. Berlin 1973.
- BOLLMUS, R.: Das Amt ROSENBERG und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem. Stuttgart 1970.
- BORRMANN, N.: PAUL SCHULTZE–NAUMBURG. Maler, Publizist, Architekt 1869–1949. Essen 1989.
- BRAMWELL, A.: Was this Man „Father of the Greens“? In: History Today 34 (1984), S. 7–13.
- BRAMWELL, A.: Blood and Soil: WALTHER DARRÉ and HITLER's Green Party. Bourn End 1985.
- BUCHER, P.: Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895–1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv (16 mm-Verleihkopien). Koblenz 1984.
- CADARS, P./COURTADE, Fr.: Histoire du Cinéma Nazi. Paris 1972.
- DOMINICK, R.: Nascent Environmental Protection in the Second Empire. In: German Studies Review 9 (1986), S. 257–291.

- DOMINICK, R.: The Nazis and the Nature Conservationists. In: *The Historian* 49 (1986/7), S. 508–538.
- ELFFERDING, W.: Von der proletarischen Masse zum Kriegsvolk. Massenaufmarsch und Öffentlichkeit im deutschen Faschismus am Beispiel des 1. Mai 1933. In: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*. Berlin 1987, S. 17 – 50.
- FANSA, M.: Vom Experiment zur Erkenntnis. In: *Archäologie in Deutschland*, Jg. 1993, H. 1, S. 16 – 19.
- FANSA, M./RENKEN, B./DÖRING, J. (Bearb.): *Experimentelle Archäologie in Deutschland*. Oldenburg 1990.
- FEST, J. C.: *Das Gesicht des Dritten Reiches*. München 1977.
- GRÖNING, G./WOLSCHE, J.: Naturschutz und Ökologie im Nationalsozialismus. In: *Die alte Stadt* 10 (1983), S. 1–17.
- GRÖNING, G./WOLSCHE, J.: *Die Liebe zur Landschaft. Teil I–III*. München 1986ff.
- HAJÓS, G.: Heimatschutz und Umweltschutz – Kritik an einer biologistischen Ästhetik. In: EHALT, H. CH. (Hrsg.): *Zwischen Natur und Kultur. Zur Kritik biologistischer Ansätze*. Wien 1985, S. 397 – 412.
- JAHN, TH./WEHLING, P.: Ökologie von rechts. Nationalismus und Umweltschutz bei den Neuen Rechten und den Republikanern. Frankfurt a.M. 1991.
- KNAUT, A.: Der Landschafts- und Naturschutzgedanke bei ERNST RUDORFF. In: *Natur und Landschaft* 65 (1990), S. 114–117.
- KNAUT, A.: ERNST RUDORFF und die Anfänge der deutschen Heimatbewegung. In: KLUETING, E. (Hrsg.): *Antimodernismus und Reform*. Darmstadt 1991, S. 20–49.
- LINSE, U.: Der deutsche Wald als Kampfplatz der politischen Ideen. In: *Revue d'Allemagne* 22 (1990), S. 339–350.
- MILLER LANE, B.: *Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945*. Braunschweig 1986.
- MRASS, W.: *Die Organisation des staatlichen Naturschutzes und der Landschaftspflege im Deutschen Reich und in der Bundesrepublik Deutschland seit 1935, gemessen an der Aufgabenstellung in einer modernen Industriegesellschaft*. Stuttgart 1970 (= *Landschaft und Stadt*, Beiheft 1).
- RUBNER, H.: Naturschutz, Forstwirtschaft und Umwelt in ihren Wechselbeziehungen, besonders im NS-Staat. In: KELLENBERG, H. (Hrsg.): *Wirtschaftsentwicklung und Umweltbeeinflussung (14.–20. Jahrhundert)*. Wiesbaden 1982, S. 105–123.
- RUBNER, H.: *Deutsche Forstgeschichte 1933–1945*. Forstwirtschaft, Jagd und Umwelt im NS-Staat. St. Katharinen 1985.
- SCARPA, L.: Anmerkungen zum Deutschen Bund Heimatschutz. In: *Arch+*, Heft 72 (1983), S. 34f.
- VOGELSANG, K.: *Filmmusik im Dritten Reich. Die Dokumentation*. Hamburg 1990.
- VONDUNG, K.: *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*. Göttingen 1971.
- WELCH, D.: *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*. Oxford 1983.
- WOLSCHE-BULMAHN, J.: *Auf der Suche nach Arkadien. Zu Landschaftsidealen und Formen der Naturaneignung in der Jugendbewegung und ihre Bedeutung für die Landespflge*. München 1990.
- WULFF, J.: *Theater und Film im Dritten Reich*. Frankfurt 1989.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Ulrich Linse, Penzberger Str.13, 81373 München